

„Sozialismus war für mich auch Glaubenssache.“ Über die Darstellung Lateinamerikas und die Verwendung christlicher Symbolik in der Kunst der DDR

Marcus Kenzler

RESÜMEE

„For me, socialism was partly a matter of faith“. On representations of Latin-America and the use of Christian imagery in the art of the GDR

Latin-American art and culture as well as political and social developments in that region had a major impact on creative work in the GDR. A peculiarity of the Latin-American influence was the utilization of motifs and symbols from Christian iconography. Artists from all disciplines and generations used this form of expression establishing a pictorial world in GDR art that seemed to contradict the atheist credo of the SED. The application of Christian imagery did not necessarily result from religious conviction but rather from the deep roots of religious visual expressions in the European tradition, the commitment to the ideals of humanism, and an assumed comparability of Christian and socialistic ideology. In addition, complex socio-political processes and issues could be addressed in a clear and comprehensible way by way of this emblematic and allegoric pictorial language. To some extent, Christian symbolism lent the aura of holy mission to liberation struggles. This is how, for example, the crucifixion functioned as an expression for martyrdom, innocent suffering and heroic sacrificial death; also, the Pietà – vividly portrayed in Werner Tübke's Chilean Requiem – mourns and represents the victims of militarism and fascist violence in Latin America as martyrs. Artworks suggested now and again a similarity in appearance and character between Jesus Christ and Ernesto "Che" Guevara – with the aim of presenting Guevara as the modern messiah of the 20th century. The utilization of Christian iconography occasionally served as a means of self-reflexion and self-questioning and in some cases expressed a longing for a democratic and humane socialism as an antithesis to the political dictates of the SED.

Die rund vierzigjährige Kunstgeschichte der DDR veranschaulicht, dass sich Künstler aller Sparten und Generationen – unabhängig von ihrer Haltung gegenüber der sozialistischen Staatsdoktrin – christlicher Motive und Themen bedienten und dabei vornehmlich auf die Passion Christi rekurrierten. Damit etablierten sie eine Bildwelt in der Kunst der DDR, die scheinbar dem atheistischen Selbstverständnis der SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) widersprach. Insbesondere im Kontext der Auseinandersetzung mit Lateinamerika und den zahlreichen gesellschaftspolitischen Umbrüchen in dieser Region erfolgte der Rückgriff auf Motive und Themen der christlichen Bildwelt in mannigfaltiger Weise. Auf den ersten Blick scheint dieses Phänomen eine gewisse Paradoxie innerhalb der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung der DDR aufzuzeigen, basierte das Selbstverständnis des realsozialistischen Systems doch auf Rationalität und einem aufklärerischen Realismus – „im absichtsvollen Widerspruch zur dunklen Zeit des Nationalsozialismus“, so Angeli Sachs, „der die vor allem nordischen Mythen zur Ausstattung seiner Ideologie und Volksverführung bemüht hatte.“¹ Insbesondere der Vorbildcharakter der Sowjetunion und die religionsfeindliche Einstellung der SED, die nicht zuletzt auf Karl Marx' Diagnose, dass die Religion „das Opium des Volks“ sei, beruhte, lassen die vielfältige Verwendung christlicher Symbolik und Bildmotive, vor allem im Werk prominenter und staatlich protektierter Künstler wie Willi Sitte oder Werner Tübke, kurios erscheinen. Wie aber lässt sich diese offensichtlich gebilligte bildkünstlerische Hinwendung zu christlichen Bildthemen innerhalb eines realsozialistischen Systems erklären?

Offensichtlich ist, dass das autoritäre Herrschaftsmodell der DDR, das den Menschen die Freiheit und das Recht auf Selbstbestimmung nahm, mit seiner starren und phrasenhaften Propaganda nicht in der Lage war, der breiten Bevölkerung hinreichende Identifikationsmöglichkeiten mit dem Arbeiter- und Bauernstaat zu bieten. Der Rückgriff auf mythologische Inhalte und die sukzessive Bildung einer eigenen sozialistischen Mythologie, die anfangs auf den „großen Bruder“ Sowjetunion ausgerichtet war und mit der Zeit eine eigene nationale Identität beschwor, schien einen Ausweg aus der systemimmanenten Sterilität zu markieren. Ausdruck dieser neuen sozialistischen Mythen war der „Held der Arbeit“, der auf den antiken griechischen Halbgott Herakles rekurrierte und gleichzeitig als Identifikationsfigur und Leitbild fungierte. Während diese sozialistische Heroengestalt Ende der 1940er und im Verlauf der 1950er Jahre oftmals als kraftvoller Held des Aufbaus in Erscheinung trat und während der „wissenschafts- und fortschrittsbetonten“ 1960er Jahre als monumentaler, zuweilen numinoser „Planer und Leiter“ agierte, verlor die Figur ab Mitte der 1970er Jahre im Zuge der Entmythisierung ihre vorbildhafte Aura.²

Darüber hinaus erfuhren propagierte Themen wie der „Kampf der Arbeiterklasse“ oder der „Widerstreit der Systeme“ Kapitalismus versus Sozialismus eine vielgestaltige Mythologisierung. Im Fokus standen dabei zum einen historische Revolutionen und Bürger-

1 A. Sachs (Hrsg.), *Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR: Analysen*, Berlin 1994, S. 9.

2 Vgl. ebd.

kriege wie der deutsche Bauernkrieg, die Pariser Kommune, die bolschewistische Oktoberrevolution in Russland und der Kampf gegen die nationalistischen Einheiten Francos im Spanischen Bürgerkrieg, die beispielhaft Triumphe der Arbeiterklasse und damit der sozialistischen Idee illustrierten. Ausschlaggebend war in diesem Kontext, dass sich die SED, die 1949 die Utopie vom „Neuen Menschen“ in einer idealen Gesellschaft proklamiert hatte, auf revolutionäre Traditionen berief, um ihren eigenen Machtanspruch zu legitimieren. Zum anderen wurden bereits seit Beginn der 1950er Jahre gegenwärtige politische und gesellschaftliche Ereignisse wie die Kriege in Korea, Algerien und Vietnam, der Militärputsch in Chile oder Befreiungsbewegungen im Kongo, in Nicaragua oder El Salvador in mythologisierender Weise dargestellt, wodurch der „antiimperialistische und antifaschistische Kampf“ zu einer sagenhaften, gleichsam transzendenten Aufgabe mythischer Heroen stilisiert wurde. Analog zu den Inhalten zahlloser Mythen und Sagen simplifizierten viele bildkünstlerische Arbeiten die dargestellten Themen in Form archetypischer Kämpfe zwischen Gut und Böse.

Angesichts der weltweiten Befreiungsbewegungen und des sich zuspitzenden Kalten Krieges gewannen unter anderem auch die Solidaritäts- und Antikriegsplakate in der DDR an Bedeutung, die sich ebenfalls mithilfe mythischer Bildmotive und insbesondere christlicher Symbolik artikulierten. Neben der obligaten weißen Taube mit einem Ölweig im Schnabel, die als christliches Symbol des Heiligen Geistes zu einem weltweit gehandhabten Piktogramm für Frieden und Verständigung avancierte, finden sich in den realsozialistischen Plakaten auch säkularisierte Bedeutungsträger wie beispielsweise der Totenschädel (das christliche Attribut der Einsiedler und Heiligen), die Schlange (Symbol der Sünde, aber auch für Klugheit und Zeit) oder Einzelmotive der Johannes-Apokalypse.

Die gleichsam heilige Mission des Sozialismus und das tugendhafte Aufbegehren gegen Faschismus und Imperialismus artikulierten sich vielfach in Form christlicher Bilder und Symbole, die insbesondere im Kontext der bildkünstlerischen „antiimperialistischen Solidarität“ Verwendung fanden. Auffallend ist dabei, dass sich die Künstler zumeist der Motivik des Neuen Testaments bedienten, die in der Regel der Thematisierung von Trauer und Leid diene, während Triumph und Glücksgefühl nur selten mithilfe christlicher Symbolik formuliert wurde. Im Vordergrund standen das Leben und Wirken Jesu Christi, wobei die Passion als dialektisches Sinnbild für menschliches Leid und Scheitern zum einen und Hoffnung und Erlösung zum anderen im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stand und zur emblematischen Verbildlichung von Trauer, Folter und Tod in aller Welt verwendet wurde. Die Leidensgeschichte des Gottessohnes wurde in zahlreichen Werken der DDR in die Bildwelt der Gegenwart übersetzt – ein symbolhafter Transformationsprozess, der durch die Darstellung des Kruzifixus innerhalb gegenwärtiger Szenarien beziehungsweise in Kombination mit zeitgenössischen Personen und Attributen verdeutlicht wird. Das Leben und insbesondere das Leiden Christi erhielten im Kontext dieser Übersetzung eine überzeitliche, gleichsam zeitlose und fortdauernde Bedeutung. Die Profanierung der christlichen Bildsprache diene demzufolge in erster Linie der Erhöhung und Mythisierung der Bildaussage, wobei die Motive der christ-

lichen Bildwelt zum Träger signifikanter Erkenntnisse über die menschliche Existenz wurden und oftmals als Schablone für gesellschaftliche Situationen und menschliche Wesensarten in Erscheinung traten. Im Kontext einer gesellschaftspolitischen Kunst, die sich durch eine Verallgemeinerung konkreter Bildbotschaften sowie die Visualisierung der Ansichten und Überzeugungen des Künstlers auszeichnete, konnte das christliche Symbol eine überweltliche Erhöhung einzelner Personen erreichen, ihnen im Zuge einer Apotheose einen mythischen Glanz verleihen und sie zu Idolen erheben. Die vor allem in den Kreuzigungsdarstellungen inhärente Vorstellung von der Erlösung der Menschheit durch den heroischen Opfertod transportierte in zahlreichen künstlerischen Arbeiten die Botschaft von Hoffnung und Zuversicht, so dass konstatiert werden kann, dass vor allem christlich inspirierte Werke einen dialektischen Gleichklang von Trauer und Hoffnung vermittelten.

Während Motive der christlichen Bildwelt gewichtige Aussagen zu weltpolitisch relevanten Ereignissen und revolutionären Umstürzen formulieren konnten, spielten sie auch im Kontext einer insbesondere ab den 1970er Jahren prosperierenden gesellschaftskritischen Kunst eine bedeutende Rolle und gerieten nicht selten zu einer artikulierten Antithese zum sozialistischen Diktat der SED. Die verwendeten Bildmotive erlangten in diesem Kontext oftmals die Bedeutung von „Chiffren, in denen die Bildaussage verdichtet wurde“.³ Wie Angeli Sachs konstatiert, stand dabei vor allem die Intention im Vordergrund, Bildzeichen zu kreieren, die über den privaten Kontext des Künstlers hinaus eine allgemeine Verständlichkeit und gesellschaftspolitische Relevanz besitzen. Die daraus resultierende Mehrschichtigkeit der Werke und die Ambiguität einiger Bildmotive, die nicht zuletzt auch aufgrund der „Uneindeutigkeit der Mythen“⁴ entstand, erleichterten es den Künstlern, „auch gesellschaftskritische Ansätze zu transportieren“, während das Aussprechen der Kritik den Interpreten überlassen wurde, die komplexe Bildaussagen zu assoziieren und zu dechiffrieren hatten und sich somit mit erhöhten Rezeptionsanforderungen konfrontiert sahen.⁵ „Kritik im Bilder- und Bildungsrätsel wirkte weniger provokant, bedeutete also einen Schutz für die Künstler, deren Kunst auch durch die gestiegenen Ansprüche an den Betrachter und Interpreten auch weniger populistisch wurde“⁶, so Sachs. So bediente sich auch der Bildhauer und Grafiker Wieland Förster der Strategie, tabuisierte Themen durch Titel „politisch annehmbar“ zu machen und versah Arbeiten von 1966, die an in Bautzen umgekommene, unschuldige Mithäftlinge Försters erinnern, mit Titeln wie „Passion“ oder „Martyrium“.⁷ Allerdings bewirkte der kritische Blick, der sozialistischen Grundeinstellung der meisten Künstler zum Trotz, auch Distanz und, „als Enttäuschung und Pessimismus größer wurden, neben den häufig Mythen rezipierenden Bildern des Leidens und der Warnung, den teilweisen Rückzug

3 Vgl. Sachs, Erfindung und Rezeption, S. 78 (Anm. 1).

4 Ebd., S. 10.

5 Vgl. ebd., S. 78.

6 Ebd., S. 10.+

7 Vgl. Wieland Förster, Interview von Marcus Kenzler, 2006.

aus den gesellschaftlichen Fragestellungen.“⁸ Ein systemkritischer Ansatz konnte mitunter auch denjenigen Arbeiten in der Kunst der DDR zugrunde liegen, die den süd- und mittelamerikanischen Raum als idealisiertes Utopia für sozialrevolutionäre Gesellschaftsphantasien verklären, welches aufgrund des Rückgriffs auf die christliche Bildwelt als Ort der himmlischen sozialistischen Seligkeit erscheint. Signifikant gemein sind diesen Werken zumeist die artikulierte Sehnsucht nach einem demokratischen und humanen Sozialismus und die damit einhergehende ablehnende Haltung gegenüber dem Regime der SED. Diese Form der religiösen Verklärung exotischer Landschaften findet sich in zahlreichen Werken der europäischen Kunstgeschichte wieder und erfuhr vor allem im Kontext der Faszination für die „Neue Welt“ vielfache Anwendung.

Grundlegende und essentielle Prämisse für die formale Adaption religiöser und mythologischer Bildmotive war die so genannte Erberezeption in der DDR-Kunst, in deren Rahmen eine Rezeption kunstgeschichtlicher Entwicklungen in Deutschland und eine mannigfaltige Adaption historischer künstlerischer Positionen und Tendenzen erfolgte und die unter anderem dazu dienen sollte, die noch junge DDR in den deutschen Traditionslinien der revolutionären Arbeiterbewegung zu verankern und zu legitimieren. Zudem galt es, in der Auseinandersetzung mit historischen Positionen ein Bild des neuen sozialistischen Menschen zu entwerfen. Durch die Verwendung christlicher und mythischer Symbolik und deren formale Modifikation gewann das Kunstschaffen der DDR neue gestalterische und ikonographische Ausdrucksmöglichkeiten hinzu, wodurch eine deutliche formalästhetische Erweiterung der DDR-Kunst erreicht wurde.

Von besonderer Bedeutung für die ostdeutsche Erberezeption war das Genre des neuen sozialistischen Epochen- und Historienbildes, zu dem auch die so genannten Ereignisbilder zählten, die sich zu zeitgenössischen Fragestellungen der Geschichte äußerten. Vielfach entstanden diese Werke als Diptychon beziehungsweise Triptychon, so dass allein die Form des Altarbilds, das in seinem Mittelteil zumeist eine Kreuzigungs- oder Weltgerichtsszene zeigt, während sich auf den Flügeln Gut und Böse gegenüberstehen, den Bezug auf die christliche Bildwelt verdeutlicht. Großformatige Werke wie Bernhard Heisigs Gemälde „Christus verweigert den Gehorsam“ und dessen zahlreiche Bildfassungen zum Thema der Pariser Kommune von 1871, Willi Sittes dreiteiliges Werk „Höllenzurück in Vietnam“ und das Triptychon mit Predella „Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit“ oder Werner Tübkes sieben Ausführungen des Themas „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze“ beziehungsweise dessen Panoramabild „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ in Bad Frankenhausen offenbaren in anschaulicher Weise, dass aktuelle wie historische Ereignisse im ostdeutschen Historienbild unter den Vorzeichen einer marxistisch-leninistischen Interpretationsschablone und unter Verwendung mythologischer und religiöser Bildsprachen thematisiert und analysiert wurden.

Mit dieser Profanierung christlicher Bildinhalte erreichten zahlreiche Künstler der offiziell atheistischen DDR den Anschluss an jahrhundertealte Traditionslinien, die ver-

gangene Epochen der europäischen Kunstgeschichte entscheidend geprägt haben. Obgleich sich die abendländische Kunst bis ins 18. Jahrhundert zu einem bedeutenden Teil als bildkünstlerische Illustration biblischer Texte präsentierte, war sie in ihrer Aussage keinesfalls immer festgelegt und offenkundig. Gemäß dem Grundsatz, dass die Kunst in stetiger Abhängigkeit von den gesellschaftlichen, politischen, ideologischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen ihrer Zeit existiert und zumeist einen Spiegel konkreter historischer Ereignisse, Situationen oder Prozesse darstellt, fungierten Themen und Motive der christlichen Bildwelt in zahlreichen Werken oftmals nur als ein emblematisches Gewand für die Artikulation zeitgenössischer Aussagen. So veranschaulichen beispielsweise die Arbeiten der Renaissancekünstler Albrecht Dürer und Lucas Cranach (d. Ä.), dass biblische Motive zur Zeit der frühbürgerlichen Revolution in Deutschland zum Symbol revolutionären Gedankenguts wurden.⁹ Im Zuge der Aufklärung und der Konstituierung von aufgeklärt-bürgerlichen Gesellschaften im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts wurden Motive der christlichen Bildwelt dann in zunehmendem Maße aus ihrem religiösen Kontext in säkulare Zusammenhänge übersetzt, womit sich der vormals ausschließlich historische Bezug zum christlichen Bildmotiv durch einen aktualisierten, zeitgenössischen Aspekt erweiterte. Die Künstler begannen, die bildhaften Schilderungen der Bibel individuell zu deuten und in ein zeitgemäßes Gewand zu kleiden, wodurch der formale Kanon der christlichen Bildwelt eine deutliche Modifikation und Bereicherung erfuhr. Zudem erweiterte sich die zuvor ausnahmslos religiös-historische Konnotation der Motive um diverse politische, ideologische, soziale, psychologische und kulturelle Dimensionen, durch welche die christliche Bildsprache bis heute den Stellenwert eines gesamtgesellschaftlichen Bedeutungsträgers erhielt. Obgleich die bildkünstlerische Adaption christlicher Themen und Motive im Verlauf des 19. Jahrhunderts deutlich zurückging, konnten sich einige zentrale Perikopen, die zumeist der Passion Christi entstammen, als feststehende, ikonographische Typen in der Kunst etablieren. Die Künstler, die diese Motive in ihren Werken aufgriffen, sahen in den jeweiligen Bibelstellen zumeist wichtige Zeugnisse der geistigen Menschheitsgeschichte, ohne sich dabei mit den religiösen Inhalten identifizieren zu müssen.¹⁰ So geriet die Verwendung christlicher Bildmotive vielmehr zu einem Ausdruck der Identifikation mit der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte, als zu einem christlichen Glaubensbekenntnis. In der Kunst des 20. Jahrhunderts etablierte sich dieser Umgang mit der christlichen Bildwelt in zunehmendem Maße, wobei die Figur des leidenden Christus zu einem Archetyp menschlichen Leidens und einem Symbol gesellschaftspolitisch engagierter Kunst stilisiert wurde, das insbesondere im Kontext der Auseinandersetzung mit den zwei Weltkriegen und weiteren politischen Umbrüchen des vergangenen Jahrhunderts von großer Bedeutung war. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Otto Dix' Triptychon „Der Krieg“ aus

9 Vgl. H. Sachs/E. Badstübner/H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München, 1975, S. 5.

10 Vgl. H. Bischof, *Leben im Tod im Leben. Der Bildtypus der Auferstehung in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2003, verifiziert nach: <http://homepage.univie.ac.at/hartwig.bischof/Wissenschaft/Leben%20im%20Tod.htm> [30.11.2014].

den Jahren 1929 bis 1932, das die Grausamkeit des Krieges anklagt und dabei allegorisch wie formal auf die Passion Christi verweist.

Christliche Symbolik und Lateinamerikabezug in der Kunst der DDR

In den ersten Jahren nach Kriegsende wurden die christlichen Kirchen in Ostdeutschland von der Politik als funktionierende Organisationen akzeptiert, die einen nicht unbedeutenden Beitrag zur Neustrukturierung und -organisation der Gesellschaft leisteten. Sowohl die Sowjetische Militäradministration als auch die im April 1946 gegründete SED verfolgten auf der Grundlage der Bestandsgarantie des Potsdamer Abkommens für religiöse Einrichtungen eine eher kirchenfreundliche Politik und bemühten sich um Verständigung mit den Kirchenoberhäuptern. Mit der Zeit erreichte jedoch der weitgehend autonome Status der Kirche, die als einzige Massenorganisation in der SBZ (Sowjetische Besatzungszone) nicht der SED untergeordnet war, das Missfallen der Machthaber. Sie empfanden die Kirche in zunehmendem Maße als eine Art Anomalie in der intendierten sozialistischen Einheitsgesellschaft, da „sie als bedeutende Kraft gesellschaftlicher Einflussnahme das weltanschauliche Monopol der Partei durchbrach“¹¹. So setzte sich ab 1948 – der offiziell verlautbarten Religionsfreiheit zum Trotz – zunehmend eine restriktive Politik im Umgang mit den christlichen Kirchen durch, die eine „Entchristianisierung der Gesellschaft“ zum Ziel hatte, so Dietmar Grassmé. Insbesondere in den ersten Nachkriegsjahren habe die „geistige und emotionale Entwurzelung und die damit verbundene Suche nach einer neuen Identität“ eine Hinwendung zahlreicher Künstler zu sinnbildhaften Darstellungen bewirkt. Der dabei vorgenommene Rückgriff auf tradierte Lesarten half den Menschen dabei, Sehnsüchte und Fragen des menschlichen Seins in nachvollziehbarer und kulturell vertrauter Weise zu reflektieren. Im Kontext der Werke, die mithilfe von Metaphern, Symbolen und Allegorien die Gemüthaltung der Menschen kurze Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges spiegelten, besaßen die Motive der christlichen Bild- und Symbolwelt neben denen der antiken Mythologie einen großen Stellenwert. Die sinnbildhafte Darstellung von Leid, Buße und Tod, die vor allem in der Passion Christi zum Ausdruck kommt, geriet in diesen Jahren zu einem regelrechten Gleichnis für das Empfinden der Menschen, wobei der religiöse Gestus der Motive eine deutliche Säkularisation erfuhr. Beispiele hierfür lassen sich finden in Wilhelm Lachnits Bild „Der Tod von Dresden“ aus dem Jahr 1945, das mit der Darstellung von Mutter und Kind Bezug auf die christliche Pietà nimmt; in Horst Strempels Triptychon „Nacht über Deutschland“ von 1945/46, das die Form des Altarbildes aufgreift und von Karl Max Kober als „modernes Golgatha“ bezeichnet wurde; in Otto Dix' Bild „Kreuzigung“ von 1946, das bereits 1943 begonnen wurde und die traditionelle Figurenanordnung Gekreuzigter, Maria, Johannes und Soldat in die Gegenwart übersetzt; oder in Hans

11 D. Grassmé, Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlicher Traditionen, Erfurt 2006, S. 52f.

Grundigs „Den Opfern des Faschismus“ von 1946 beziehungsweise 1948, welches das durch den Nationalsozialismus verursachte Leid in Anlehnung an die Passion Christi beklagt.¹²

Infolge der zunehmenden kunst- und kulturpolitischen Restriktionen war zu Beginn der 1950er Jahre ein deutlicher Rückgang emblematischer, allegorischer Bildmotive und damit auch christlicher Symbolsprachen in der Kunst der DDR zu verzeichnen. Werke wie Conrad Felixmüllers „Gethsemane – Golgatha – Auferstehung“ von 1952, Gerhard Altenbourgs Aquarell „Karfreitag und Ostern“ von 1954, Will Lammerts Mahnmal für die Opfer des Frauenkonzentrationslagers Ravensbrück von 1957, Herbert Sandbergs Aquatinta-Radierung „Am Baum“ von 1958 und Fritz Cremers Grafik „Die Gehenkten II“ von 1964 sind bemerkenswerte Ausnahmeerscheinungen dieser Zeit, die verdeutlichen, dass sich Künstler den offiziellen Vorgaben verweigerten und sich mit sinnbildhaften Werken gegen das von Lothar Lang¹³ so genannte „Verarmen der Bildphantasie“¹⁴ stemmten. Gegen Ende der 1960er Jahre, insbesondere aber zu Beginn der 1970er Jahre zeichnete sich angesichts sukzessiver kunst- und kulturpolitischer Entspannungen ein vorsichtiger Aufbruch der Künstler und eine Suche nach neuen ikonographischen Ausdrucksformen ab. Signifikanter Ausdruck dieser Entwicklung war eine deutliche Zunahme christlicher und mythologischer Inhalte, die vermehrt geschichtliche Phänomene beziehungsweise politische Ereignisse und Prozesse in der Welt kommentierten und bewerteten.¹⁵ Neben der Aufarbeitung von Krieg und Faschismus standen alsbald der „Befreiungskampf des vietnamesischen Volkes“ und, in unmittelbarer Fortführung dieses Reflexionsprozesses, der chilenische Militärputsch von 1973 im Zentrum dieses Schaffens. Als zentrales Motiv diente oftmals der sinnbildhafte Typus des Gekreuzigten, der im Kontext des internationalen Befreiungskampfes das Leiden der Gerechten verkörpern sollte und dessen Opfertod in der Gegenwart eine Wiederholung erfuhr. Diese künstlerischen Bezugnahmen auf aktuelle politische Ereignisse und Prozesse entstanden entweder als spontane Bekenntnisse oder bedingten längerfristige Auseinandersetzungen. Während die Blätter „Christus fährt mit uns“ und „Probleme der Militärseelsorge I & II“ aus Bernhard Heisigs zwischen 1965 und 1968 entstandenem Grafikzyklus „Der faschistische Alptraum“ oder Jürgen Schieferdeckers Flügelaltar „Das Tausendjährige Reich oder die Hühner und das Ei“ von 1966 exemplarisch für die bildkünstlerische Aufarbeitung von Krieg und Faschismus stehen, sind René Graetz' Lithographie „Christus in Vietnam“ von 1964, Wieland Försters Plastiken „Gekreuzigter“ und „Opfer I–III“ von 1966, Hans Vents Lithographie „Frieden für Vietnam!“ von 1967 und Willi Sittes „Mensch, Ritter, Tod und Teufel“ von 1968 beispielhaft für diejenigen Werke zu nennen, die politische Inhalte mithilfe christlicher Symbole, Metaphern und Allegorien vermitteln.

12 Vgl. ebd., S. 53f.

13 Der ostdeutsche Kunsthistoriker und Kunstkritiker Lothar Lang (1928–2013) war von besonderer Bedeutung für die Kunstgeschichtsschreibung der DDR.

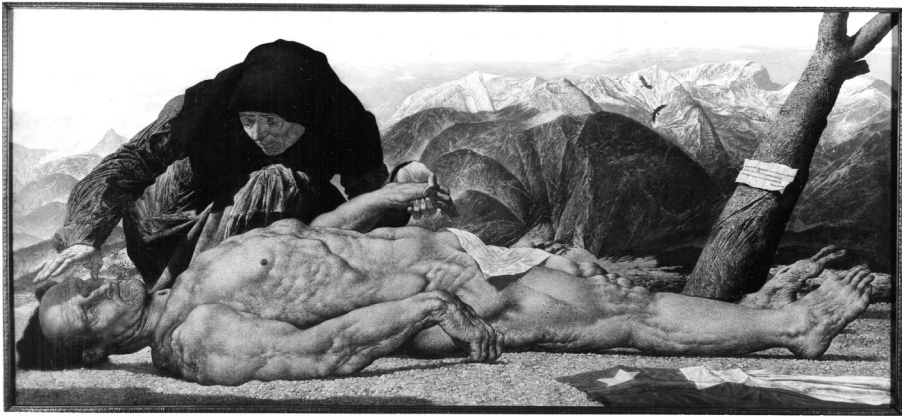
14 L. Lang, *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, Leipzig 2002, S. 25.

15 Vgl. Grassmé, *Kreuzigungsthema*, S. 74ff (Anm. 11).

Die Auseinandersetzung mit den Ereignissen in Chile vom 11. September 1973 entwickelte sich zu einem bestimmenden Charakteristikum in der DDR-Kunst der 1970er Jahre. Der Sturz Allendes, der zu einer Symbolfigur für die Hoffnung auf eine Humanisierung des Sozialismus erhöht wurde, und die blutige Zerschlagung des viel beachteten „sozialistischen Experiments“ lösten Empörung und Bestürzung aus und evozierten in der bildenden Kunst der DDR einen regelrechten „Chile-Boom“. So fertigte Willi Sitte 1973 unter anderem die Feder- und Pinselzeichnung „Gefolterter“, die einen offensichtlichen Bezug auf die christliche Bildwelt aufweist, da die Darstellung an den gezeißelten und gekreuzigten Christus erinnert. Analog zum biblischen Kreuzigungsthema erfährt der Gepeinigte eine Stilisierung zum Märtyrer, wodurch der Widerstand gegen die Militärdiktatur Pinochets zur heiligen Mission gerät. Auch das großformatige Triptychon mit Predella „Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit“ von 1973/74 kann als Reaktion Sittes auf den chilenischen Militärputsch verstanden werden, wobei der Halenser über die Schilderung der „chilenischen Tragödie“ hinaus ein globales Mahnmal gegen Krieg und Faschismus schuf. Die hier zugrunde liegende Interpretation des Kreuzigungsmotivs findet sich in vergleichbarer Weise auch in Ulrich Hachullas Radierung „Gesang für die Mütter toter Republikaner“, die sich auf das gleichnamige Gedicht Pablo Nerudas bezieht und 1973 im Rahmen der graphischen Blattfolge „Politische Lieder“ entstanden war. Der Leipziger Maler und Grafiker komponierte einen Gleichklang der Passionsmotive „Kreuzigung“ und „Beweinung“, indem er zum einen die Hinrichtung dreier republikanischer Freiheitskämpfer aus dem chilenischen Widerstand zeigt, die an ein hölzernes Kreuz gebunden sind und zum anderen das Motiv einer um ihren toten Sohn trauernden Mutter verwendet.

Ein weiteres Beispiel für die engagierten, oftmals aber pathetisch übersteigerten Werke zum chilenischen Militärputsch ist Hartwig Ebersbachs zwölfteilige Bildinstallation „Widmung an Chile“ von 1974. Ebersbach erinnerte mit dieser Arbeit symbolisch an die zahlreichen Todesopfer, die der blutige Militärputsch in Chile unter den Anhängern Allendes gefordert hatte, indem er die Aufbahrung von Opfern des Aufstandes der Pariser Kommune von 1871 als Motiv seiner an Särge erinnernden Bildtafeln wählte. Wie bereits sein Lehrer und Mentor Bernhard Heisig, griff auch Ebersbach dabei auf eine Originalfotografie aus der Zeit der Pariser Kommune zurück. Auch wenn in dieser Arbeit keine direkte Adaption einer biblischen Szene erfolgte, kann eine Interpretation des Abendmahl-Motivs erkannt werden, die sich durch die altarähnliche Konstruktion der Bildtafeln und die symbolische Zahl der zwölf Bildnisse, ein Verweis auf die Jünger Jesu, ausdrückt. In formaler Anlehnung an Leonardos da Vincis Abendmahldarstellung mit ihrer Aufreihung des Bildpersonals werden die getöteten Anhänger der chilenischen Volksfront in Ebersbachs Installation mit den zwölf Aposteln gleichgesetzt, was einer Heiligsprechung gleichkommt. Abgesehen von der hier aufgezeigten Nähe zum christlichen Abendmahl lassen sich auch Verweise auf Kreuzigungs- und Aufbahrungsdarstellungen finden, im Kontext derer die getöteten Chilenen an den Kruzifixus, den *imago pietatis*, erinnern und dem Betrachter gleichsam zu verstehen geben, dass ihr Tod nicht sinnlos war. Als wohl bekannteste Adaption des Pietà-Motivs in der Kunst der DDR

ist Werner Tübkes „Chilenisches Requiem“ aus dem Jahr 1974 zu nennen, das die Opfer des Militärputsches in Chile beklagt. Vor dem Hintergrund der kargen und rauen Andengipfel betrauert eine ältere, schwarz gekleidete Frau ihren zu Tode gekommenen Mann (oder Sohn) und steht damit stellvertretend für die Wut, Trauer aber auch Hoffnung der chilenischen Bevölkerung. Ihre Darstellung verweist auf die klassische Pietà und die Person Marias, die den Leichnam des vom Kreuz genommenen Christus auf ihrem Schoß betrauert. Der altmeisterlich ausgeführte, lediglich mit einem Lendentuch bedeckte Mann erscheint in persona des Schmerzensmannes als Märtyrer und erinnert dabei an die Christusbilder der deutschen und italienischen Renaissance, die den Leichnam Christi im Gedenken an dessen dreitägige Grabesruhe aufgebahrt zeigen. Aufgrund des Rückgriffs auf das christliche Motiv der Marienklage vermittelt das „Chilenische Requiem“, das eine Fortführung der Arbeit Tübkes am sozialistischen Historienbild darstellt, eine religiöse Stilisierung der Szenerie, durch welche den Ereignissen in Chile eine heilige, über die Gegenwart hinaus reichende Bedeutung beigemessen wird.



Werner Tübke, Chilenisches Requiem, 1974. Mischtechnik auf Holz, 54x115 cm.

Eine vergleichbare Intention verfolgt die „Kreuzabnahme“ des Berliner Bühnenmalers und Grafikers Dietrich Kaufmann von 1974, die ebenfalls die chilenischen Widerständler zu Märtyrern der Geschichte erhebt. Eine entsprechende Botschaft findet sich auch in dem Gemälde „Denn ich bin wie der gestürzte Baum“ der Berliner Künstlerin Nuria Quevedo aus den Jahren 1974/76, die aufgrund ihrer spanischen Herkunft und der Verfolgung ihrer Familie durch die Franco-Diktatur eine besondere Affinität zu den Ereignissen in Chile hatte und mit dem appellativen Requiem an den Sturz der Demokratie in dem Andenland erinnerte. Der Titel dieser Arbeit, die in gewisser Weise Werner Tübkes „Chilenischem Requiem“ ähnelt, geht auf zwei Gedichtzeilen des spanischen Lyrikers Miguel Hernández zurück, die einem göttlichen Kerygma gleich im Himmel des Bildes erscheinen und von Hoffnung und Zuversicht künden: „Porque soy como el árbol talado, que retono: porque aún tengo la vida“ (dt.: „Denn ich bin wie der gestürzte

Baum, der von neuem treibt: weil in mir noch das Leben ist“)¹⁶. Wie Tübke wählte auch Quevedo das Motiv der Pietà für die künstlerische Anteilnahme am Schicksal der chilenischen Bevölkerung und zeigt, analog zum Vesperbild, eine in Frontalansicht dargestellte, sitzende Frau, die auf ihrem mit einem roten Tuch bedeckten Schoß den toten Körper eines unbekleideten Mannes hält, dessen rechter Arm herabhängt und dessen linke Hand von der Frau liebevoll gehalten wird. Gewissermaßen als Kontrapunkt zu der Beweinung des Toten fungiert der Mann, der leicht versetzt hinter der Frau steht und dessen geballte Faust den Willen zum Widerstand und zum Freiheitskampf verkörpert. Ähnlich wie im „Chilenischen Requiem“ Tübkes unterstützt auch hier die im Hintergrund dargestellte Gebirgskette der Anden in symbolischer Weise den Ausdruck von trotzigem Aufbegehren.

Der Leipziger Grafiker Frank Neubauer fertigte im Jahr 1976 das Solidaritätsplakat „ecce homo“, welches das biblische Ecce homo aufgreift und in den Kontext des chilenischen Militärputsches übersetzt. Vor der Kulisse einer zerstörten Häuserfront steht ein Anhänger der gestürzten und verfolgten Unidad Popular und hält ein bereits zerbrochenes Portrait des toten Präsidenten Allende in Händen. Während dieser Kämpfer mitsamt der ihn umgebenen Straßenszene durch die schwarz-graue Farbgebung in den Hintergrund tritt, erstrahlen das Bild Allendes und der darüber befindliche Ausspruch „ecce homo“ in leuchtendem Weiß, wodurch sich eine untrennbare Einheit ergibt. Der tote Hoffnungsträger Allende wird in Neubauers Plakat mit Jesus Christus gleichgesetzt und somit zu einem sozialistischen Messias erhoben, der als Märtyrer für die ‚gerechte Sache‘ starb. General Pinochet und das chilenische Militär erscheinen in diesem Kontext äquivalent zu dem römischen Stadthalter Pontius Pilatus und der höhnenden Menge. Die Schmähungen und Geißelungen, die der Sohn Gottes vor dessen Tod am Kreuz erleiden musste, werden in der Arbeit des Leipziger Grafikers emblematisch durch den Riss im Portrait Allendes dargestellt. „Sehet, welch ein Mensch“ – diese Aussage des Pilatus trifft nach Ansicht Neubauers sowohl auf den christlichen als auch den sozialistischen Messias zu. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nahmen die Rezeption und Adaption christlicher Inhalte, aber auch antiker Mythologien deutlich zu. Diese Entwicklung stellte allerdings kein singuläres Phänomen dar, sondern erfolgte im Kontext eines gesamtulturellen Prozesses auch im Bereich der Literatur, des Theaters, der Oper und des Films. Augenfällig war, dass sich die Auseinandersetzung mit christlichen und mythologischen Inhalten einer bis dato ungekannten Popularität erfreute und in der bildenden Kunst der DDR zur Herausbildung einer eigenständigen Tendenz führte, die eine deutliche Ausweitung des ikonographischen und stilistischen Repertoires mit sich brachte. Eine beachtenswerte Arbeit dieser Jahre ist Werner Tübkes monumentales Panoramagemälde „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ aus den Jahren 1976 bis 1987 im Thüringischen Bad Frankenhausen, das den Kruzifixus gleich mehrere Male zeigt und wohl die bekannteste Bezugnahme des Künstlers auf das Kreuzigungsmotiv darstellt. Zu nennen sind darüber

16 M. Hernández, zitiert nach: Sachs, Erfindung und Rezeption, S. 82 (Anm.1).

hinaus Wolfgang Mattheuers Montage „Ein Mensch“ von 1979, die den Gekreuzigten zur menschlichen Hoffungsmetapher der Gegenwart stilisiert, sowie Winfried Wolks Arbeiten „Che“ von 1979 und „Der rote Christus“ von 1981, denen eine sinnbildhafte Gleichsetzung von Gottessohn und kubanischem Revolutionär zugrunde liegt.

Zu Beginn der 1980er Jahre trat die Verwendung christlicher Symbolik zunehmend im Kontext gesellschaftskritischer Werke in Erscheinung, mit denen insbesondere jüngere Künstler ihre Lebensumstände in der DDR, aber auch gesellschaftliche Entwicklungen in der Welt hinterfragten und dabei die humanistischen Idealvorstellungen des Neuen Testaments als allgemein gültige Leitbilder betonten. In formalästhetischer Hinsicht war überdies ein Streben der Künstler nach künstlerischer Identität und Selbstverwirklichung spürbar,¹⁷ das sich zweifelsohne bereichernd auf den stilistischen Kanon der DDR-Kunst auswirkte. Exemplarisch für diese Arbeiten ist Michael Morgners DDR-kritischer Grafikzyklus „Près du Golgotha“ aus dem Jahr 1981, in welchem er menschliche Grenzsituationen aufzeigte und mithilfe des Bezuges auf die biblische Passion Leid und Schmerz der Menschen im sozialistischen Alltag zum Ausdruck brachte. Der Berliner Bildhauer Jürgen Pansow knüpfte 1981 an die Solidaritätsarbeiten für Chile der 1970er Jahre an und bezog sich mit seiner Bronzeskulptur „Pietà – den Lebenden gewidmet“ abermals auf das christliche Vesperbild. Eine weitere auf lateinamerikanische Ereignisse bezogene Pietàdarstellung legte Dietrich Kaufmann 1982 mit seinem Plakat „Unsere Solidarität El Salvador“ vor, das Bürgerkrieg und Militärdiktatur anprangert. Kaufmann zeigt eine salvadorianische Bauernfamilie, die den Tod eines Sohnes betrauert. Während die Mutter, die mit ihrem blauen Mantelkopftuch an die byzantinische Mariendarstellung erinnert, den Leichnam ihres getöteten Sohnes im Arm hält und dabei die Pose der Marienklage einnimmt, legt ihr Mann, der auf Joseph von Arimathia oder den Apostel Johannes verweisen könnte, tröstend seine Hand auf ihre Schulter. Im Hintergrund dieser Beilegungsszene sinnieren die Brüder des Getöteten, die mit dem Attribut des Schwertes einen Bezug zum salvadorianischen Freiheitskampf herstellen, offenkundig auf Vergeltung. Über die Adaption des christlichen Pietà-Motivs hinaus vermittelt Kaufmann dem Betrachter elementare Wertevorstellungen, indem er beispielsweise die Wichtigkeit eines unerschütterlichen Glaubens und des Zusammenhaltes innerhalb der Familie sowie die Notwendigkeit ehrlicher und harter Arbeit betont, und supponiert damit die weitgehende Kongruenz von christlichem Glauben und sozialistischer Überzeugung. Die dargestellte salvadorianische Bauernfamilie avanciert somit gleichermaßen zu einem Abbild der heiligen Familie und zu einem Idealbild sozialistischer Weltanschauung. Prägnant für die erste Hälfte der 1980er Jahre waren außerdem Hartwig Ebersbachs „Kleine“ und „Große Kreuzigung“ von 1984 sowie Fritz Cremers Radierung „Für Ernesto Cardenal“ aus dem Jahr 1982, die sich dem bekannten Schriftsteller, Befreiungstheologen und Freiheitskämpfer aus Nicaragua widmet. Mit seinem „Lateinamerikanischen Requiem (Nikaragua gewidmet)“ komponierte Ronald Paris 1984 eine zeremoniell anmutende

17 Vgl. Grassmé, Kreuzigungsthema, S. 103 (Anm. 11).

Totenfeier für die Opfer des nicaraguanischen, aber auch des lateinamerikanischen Freiheitskampfes insgesamt und schuf damit eine moderne, lateinamerikanische Version der Acta Martyrum. Das figurenreiche Aquarell zeigt unter anderem gefangen genommene und gefolterte Sandinistas, die gefesselt ihr Schicksal erwarten, kopfüber aufgehängt wurden oder aber leblos mit nach vorn gebeugtem, geschundenen Körper und übereinander gesetzten Füßen an die Pose des Gekreuzigten erinnern.

Obgleich sich gegen Ende der 1980er Jahre im Kontext zunehmender Unzufriedenheit weiter Teile der Bevölkerung über politische Erstarrung und wirtschaftlichen Stillstand zahlreiche Künstler stark expressiven, wirklichkeitsnahen Darstellungen zuwandten und weitgehend mit den tradierten ikonographischen Bildsprachen und sachlichen Gestaltungsweisen brachen, trat die christliche Symbolik noch immer häufig in Erscheinung, wodurch offensichtlich wurde, dass sich die Motive der christlichen Bildwelt zu einem integralen Bestandteil des Formenkanons ostdeutschen Kunstschaffens entwickelt hatten. Unterstrichen wurde dieser Umstand unter anderem durch Arbeiten wie Bernhard Heisigs Gemälde „Christus verweigert den Gehorsam“ aus den Jahren 1986/87, das einen aufgebracht, gleichsam wutentbrannten Gottessohn zeigt, der in wildem Aufbegehren dem Kreuz entflieht, sich die Dornenkrone vom Haupt reißt und somit die Aufsichtnahme der Sünden verweigert. Eine formal wie inhaltlich vergleichbare Arbeit legte Fritz Cremer bereits 1978 mit seiner Grafik „Christus zerbricht sein Kreuz“ vor, die ebenfalls einen Gottessohn zeigt, der sich von seiner biblischen Rolle des stillen Dulden und Erleidenden losgesagt hat und mit einer Befreiungsgeste sein Kreuz zerstört. Es kann davon ausgegangen werden, dass die hier beschriebenen Christusdarstellungen von Heisig und Cremer auf vergleichbare Arbeiten des Mexikaners José Clemente Orozco zurückgehen, der mit seinem kämpferischen Christus aus dem 24-teiligen Fresko „Epos der amerikanischen Zivilisation“ aus den Jahren 1932 bis 1934 an den Wänden der Dartmouth College-Bibliothek und dem Ölbild „Christus zerstört sein Kreuz“ aus dem Jahr 1943 einen ebenfalls aufbegehrenden und zum Kampf entschlossenen Messias zeigt, der die beschriebene Wandlung vom Leiden zum Handeln vollzogen hat und gegen Repression, Krieg und geistige Unfreiheit in Aktion tritt.

„Christentum und sozialistische Utopie haben gemeinsame Wurzeln“

Wie die vorangegangenen Ausführungen verdeutlichen, erfolgte die Verwendung christlicher Bildmotive nicht selten aus einem Akt der Selbstreflexion und Selbstbefragung des Künstlers und spiegelte oftmals dessen Selbstverständnis im Kontext konkreter gesellschaftspolitischer Bedingungen wider. „Ich empfinde mich ganz stark dem europäischen Kulturkreis zugehörig. Daher meine Verbindung zu den ikonographischen Traditionen. Ich kenne kein besseres Motiv für einen geschundenen Menschen als den Gekreuzigten“¹⁸, so Michael Morgner in einem Interview. Wie der Chemnitzer Künst-

18 M. Morgner, zitiert nach: Grassmé, Kreuzigungsthema, S. 104 (Anm. 11).

ler verstanden die meisten Kunstschaffenden den Bezug auf die christliche Bildwelt als Betonung der abendländischen Kulturgeschichte und der eigenen europäischen Identität und hoben ihre Verpflichtung gegenüber den europäischen Kunst- und Kulturtraditionen hervor. „Ohne einen Bezug z. B. zur christlichen Ikonographie sind m. E. große Teile jüngerer europäischer Kunst kaum vorstellbar oder verständlich [...]“¹⁹, bestätigt der Leipziger Maler und Grafiker Siegfried Ratzlaff. Darüber hinaus bewerteten viele Künstler ihre Hinwendung zur Bildsprache des Christentums als persönliches Bekenntnis zu den Werten des Humanismus. Dem zugrunde lag die Überzeugung, dass die sozialistische und die christliche Weltanschauung einen vergleichbaren Wertekanon aufweisen und sich im humanistischen Weltbild vereinen. Das nahe liegende Paradox der Verwendung christlicher Symbolik in sozialistisch motivierten Bildern wurde dabei nicht als ein solches wahrgenommen, sondern vielmehr die Deckungsgleichheit von christlichen und sozialistischen Überzeugungen betont. „Christentum und sozialistische Utopie haben gemeinsame Wurzeln im Streben nach sozialer Gerechtigkeit und gesellschaftlicher Harmonie“²⁰, bekräftigt der Grafiker Matthias Gubig. Und Ingo Arnold ergänzt: „Sozialistische Überzeugungen sind nicht christlichem Verhalten paradox, wohl aber der institutionalisierten Religion als ideologischer Gegenmacht. Mit dieser Überzeugung ist es wohl möglich, christlich-religiöse Ikonographie – unser europäisches Erbe – zu nutzen.“²¹ Thea Kowař expliziert schließlich: „Sozialismus war für mich auch Glaubenssache.“²² Tatsächliche religiöse Überzeugungen und Empfindungen spielten indes nur selten eine Rolle, obgleich nicht vernachlässigt werden darf, dass einige Künstler die christliche Symbolik und Metaphorik in ihren Werken sehr wohl als ausdrucksvolle Glaubensbekenntnisse verwendeten. Relevant war für viele letztendlich auch die beachtliche emblematische Aussagekraft beziehungsweise die gleichnishafte Wirkung christlicher Symbolik, mit der sich komplexe gesellschaftspolitische Prozesse oder essentielle Selbstbefragungen verständlich und lesbar darstellen ließen.

Die Gleichsetzung von sozialistischen und christlichen Überzeugungen findet sich nicht nur in den Werken zahlreicher DDR-Künstler beziehungsweise in den kunstwissenschaftlichen Deutungen derselben, sie wurde auch in anderen Teilen der sozialistischen Welt erfolgreich kolportiert – in besonderem Maße im lateinamerikanischen Raum. Verkörpert wird dieses Phänomen in besonderem Maße durch Ernesto Cardenal, der als geweihter Priester und überzeugter Kämpfer der sozialistischen Sandinistischen Befreiungsfront FSLN zu den berühmtesten Vertretern der Befreiungstheologie zählt. Venezuelas verstorbener Präsident Hugo Chávez ging sogar soweit, Christus als den ersten Sozialisten zu huldigen:

19 Vgl. S. Ratzlaff, Interview von M. Kenzler, 2006.

20 M. Gubig, Interview von M. Kenzler, 2006.

21 I. Arnold, Interview von M. Kenzler, 2006.

22 T. Kowař, Interview von M. Kenzler, 2006.

*Ich nannte mich Rebell und erreichte Christus, den Wahrhaftigen [...] Christus war und ist einer der größten Revolutionäre der Geschichte und der erste Sozialist unserer Zeit, der erste Sozialist, und darum kreuzigten sie ihn.*²³

Christus in der Rolle des sozialistischen Revolutionärs verkörpert in vielen Teilen Lateinamerikas eine Symbolfigur für den Kampf gegen Kapitalismus und Imperialismus. Das neutestamentarische Postulat der Gewaltlosigkeit wohlweislich ignorierend stellen Abbildungen eines Gottessohnes, der mit Heiligenschein und geschultertem Gewehr die Unterdrückten und Geknechteten beschützt, auf dem Subkontinent keine Seltenheit dar. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist in Kuba zu finden: Der Maler und Grafiker Alfredo Rostgaard entwarf 1969 das Plakat „Cristo guerillero“²⁴ (dt.: „Christus der Guerilla-Kämpfer“), welches Jesus Christus zeigt, der mit einem Gewehr bewaffnet für die kubanische Revolution einsteht und bereit scheint, diese auch mit Waffengewalt zu verteidigen. In dieser Darstellung nimmt der Gottessohn das Aussehen Ernesto „Che“ Guevaras an, dessen einfache Kleidung ihn als lateinamerikanischen Bauern, als Mann des Volkes ausweist. Die suggerierte Botschaft des Plakats, dass der Sohn Gottes die Gewaltlosigkeit als Credo des neutestamentarischen Glaubens und als Maxime seines eigenen Lebens im Interesse des revolutionären Widerstands aufgibt, erhöht die Revolution zu einer gleichsam heiligen Mission und legitimiert somit den bewaffneten Widerstand und das Töten der Gegner auch für im Glauben verwurzelte Menschen.

Auch die ostdeutsche Kultur rühmte Jesus Christus als ersten Revolutionär und beschwor die Parallelität zu Guevara. So textete der Liedermacher Wolf Biermann, der 1953 in die DDR übergesiedelt war und mit der Zeit zu einem wortgewaltigen Kritiker des SED-Regimes wurde, in „Comandante Che Guevara“: „Der rote Stern an der Jacke, im schwarzen Bart die Zigarre, Jesus Christus mit der Knarre – so führt dein Bild uns zur Attacke [...]“. Exemplarisch sind die Arbeiten Winfried Wolks, der mit seinem Gemälde „Che“ von 1979 und der Grafik „Der rote Christus“ von 1981 zwei regelrechte Altarbilder schuf, in denen eine direkte, formale wie inhaltliche Verbindung zwischen beiden „Heilsbringern“ hergestellt und eine Äquivalenz beziehungsweise Wesensgleichheit suggeriert wird. Der kubanische Commandante wird gewissermaßen als legitimer Nachfolger Christi präsentiert, als moderner Messias des 20. Jahrhunderts, der aus dem lateinamerikanischen Utopia der Revolutionsromantiker in die Welt tritt und diese vom Übel des Imperialismus befreit. Das von beiden Märtyrern vergossene Blut gerät gleichsam zu einem Bekenntnis zum Sozialismus und zur revolutionären Idee, wodurch der „rote Christus“ ex aequo zu einem Synonym für den ersten Revolutionär und Sozialisten Jesus Christus und den messianischen Ernesto Guevara wird. Der Künstler Wolk, der Schöpfer dieser Verkündungsbilder, nimmt dabei die Rolle eines Messianisten ein, der die religiöse oder politische Erlösung von einem Heilbringer erwartet.

23 H. Chávez, zitiert nach: H. Gremliza, Unheilige Allianz, in: Konkret, Nr. 9, 2006, S. 9.

24 Vgl. L. Cushing, ¡Revolución! Cuban Poster Art, San Francisco 2003.



Winfried Wolk, Che, 1979. Öl & Siebdruck auf Pappe, 100x70 cm.

Abgesehen von den hier dargelegten und grundsätzlich nachvollziehbaren Beweggründen für die Verwendung christlicher Motive darf allerdings nicht übersehen werden, dass vor allem systemkonformen Arbeiten die Gefahr einer Instrumentalisierung der Religion innewohnte. Als Werkzeug im Dienst des Sozialismus diente die Bildwelt des christlichen Glaubens mitunter der moralisch-ethischen Legitimation sozialistisch-ideologischer Ansichten und Postulate, die durch den Kontext europäischer Kulturgeschichte eine zusätzliche Fundierung erhielten. Indem sich politische Figuren und Prozesse im Gewand religiöser Symbolik und Metaphorik präsentierten, erhoben sie den Anspruch der Unfehlbarkeit, der Immunität gegenüber ihren Kritikern und Gegnern. Zudem appellierten sie an das moralische, affektive Empfinden des Betrachters, der aufgrund seiner kulturgeschichtlichen Prägung der politischen Aussage des Bildes wohl gesonnen gegenüberstand, assoziierte er doch eine biblische Darstellung, ohne den ideologischen Nährwert des Werkes als Hauptaussage wahrzunehmen. Ungeachtet dessen bleibt aber die Erkenntnis, dass der Rückgriff auf die christliche Bildsprache in der Kunst der DDR, der augenscheinlich auch in der Darstellung Lateinamerikas erfolgte, vielschichtige Ursachen hatte und sich in mannigfacher Weise zeigte. Ein Phänomen, das die Kunstgeschichte der DDR zweifellos bereicherte.